

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

THE PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

Е. В. БЕЛАШ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СКЕРЦО-МИНИАТЮРА В КОНТЕКСТЕ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ А. АРЕНСКОГО (НА ПРИМЕРЕ «СКЕРЦИНО» ИЗ ЦИКЛА «ДВАДЦАТЬ ЧЕТЫРЕ ХАРАКТЕРИСТИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ» op. 36)

Антоний Аренский – композитор, творчество которого, весьма популярное при его жизни, позднее оказалось «в тени» великих имён русской музыкальной классики. Заметным вкладом в русскую музыкальную культуру явилась педагогическая деятельность Аренского как профессора Московской консерватории, автора целого ряда учебных пособий по музыкально-теоретическим дисциплинам. Его учениками были Р. Глиэр, А. Гольденвейзер, К. Игумнов, Г. Конюс, С. Рахманинов, А. Скрябин.

Сегодня произведения Аренского исполняются не слишком часто, но его музыка, безусловно, заслуживает пристального внимания музыкантов. Настоящая публикация призвана способствовать возрастанию интереса отечественных музыкантов-профессионалов к творчеству А. Аренского, популяризации его сочинений среди почитателей русской фортепианной классики.

Изучение научных источников показало, что фортепианное творчество А. Аренского лишь на рубеже XX–XXI веков становится предметом специального музыковедческого изучения (диссертация И. Покровской [12]). Однако в научных трудах и критических публикациях Б. Асафьева [2], В. Коломийцова [5], Г. Конюса [6], Ц. Кюи [8], Г. Лароша [9] обнаруживаются весьма ценные наблюдения по поводу фортепианного стиля Аренского. Вопросы, связанные с творчеством «фортепианного» Аренского, рассматривались такими исследователями, как А. Алексеев [1], К. Зенкин [4], Е. Орлова [11].

Вплоть до наших дней основной работой по творчеству А. Аренского является монография Г. Цыпина [15], в которой отдельная глава посвящена фортепианному творчеству компо-

зителя – миниатюрам и крупным сочинениям. Автор отмечает, что «фортепианные опусы составляют около половины общего числа опусов, принадлежащих перу композитора» [15, с. 46]. А. Аренский относится к числу видных отечественных композиторов-пианистов «Серебряного века», среди которых выделяются такие фигуры, как А. Скрябин, С. Рахманинов, Н. Метнер, С. Прокофьев. Однако «он не был виртуозом, способным ослепить головокружительными пассажами, блеснуть всякого рода “скоростными эффектами” и т. д.» [15, с. 47]. Это нашло отражение и в композиторском стиле А. Аренского. Его творческая мысль «целиком и полностью соответствует устоявшимся представлениям о “фортепианности”» романтической эпохи [15, с. 49].

Многообразие жанрово-стилистических истоков фортепианного творчества Аренского до сих пор остаётся недостаточно исследованным. В частности, сказанное относится к жанру фортепианного скерцо. В имеющихся авторских классификациях (Г. Цыпин [15], И. Покровская [12]) этот жанровый модус специально не выделен. Он рассматривается в ряду фортепианных миниатюр «непрограммного» (Г. Цыпин) или «программного и танцевального» (И. Покровская) типов, без описания индивидуально-авторских стилистических особенностей скерцо Аренского как представителя русской школы.

Между тем, в творчестве Аренского жанр фортепианного скерцо-миниатюры занимает особое место. Композитор обращался к данному жанру неоднократно. Всего Аренским было создано для фортепиано шесть циклов, в которые обязательно входила пьеса под название «скерцо» или «скерцино». Это циклы «Четыре пьесы» op. 25 (№ 4 – «Скерцино»), «Двадцать четыре

характеристические пьесы» ор. 36 (№ 14 – «Скерцино»), «Шесть пьес» ор. 53 (№ 2 – «Скерцо»); для фортепиано в четыре руки – Третья сюита ор. 33 (№ 6 – «Скерцо»), «Детская сюита (“Каноны”))» ор. 65 (№ 3 – «Скерцино»), «Двенадцать пьес для фортепиано» ор. 66 (№ 10 – «Скерцо»). Кроме того, следует упомянуть Скерцо A-dur ор. 8, изданное в качестве самостоятельной концертной пьесы.

Фортепианные сочинения А. Аренского, как вспоминает один из его учеников по классу композиции С. Василенко, «имели огромный успех у всех слоёв публики» [3, с. 137]. Это объяснялось прежде всего особым модусом лиризма, присущим «фортепианному высказыванию» композитора. В русской фортепианной музыке конца XIX – начала XX веков Аренский был «последним лириком», что подтверждается рядом высказываний крупнейших отечественных музыкантов.

Так, Б. Асафьев объясняет популярность фортепианных сочинений Аренского «лирической насыщенностью музыки» [2, с. 226]. В. Коломийцов называет композитора «лириком чистой воды» [5, с. 27]. Г. Конюс отмечает, что «музыка Аренского всегда изящна» [6, с. 198]. И названные авторы, и позднейшие исследователи, в частности, Г. Цыпин [15], А. Алексеев [1], И. Покровская [12], отмечают целый ряд «испытанных влияний» (А. Корто [7]), среди которых для Аренского как фортепианного композитора первоочередное значение имели творчество П. Чайковского и мастеров «Могучей кучки» – в лице консерваторского педагога Н. Римского-Корсакова, а также М. Балакирева и Ц. Кюи. В этом ряду следует назвать и А. Рубинштейна, заложившего основы русского концертного пианизма второй половины XIX – начала XX веков. Из подобных же влияний зарубежных композиторов единодушно отмечают «шопеновские реминисценции»: отсюда проистекают «изящество и гибкость, неизменная пластичность и изысканный профессионализм, присущие фортепианному письму композитора» [15, с. 53].

Характеризуя воздействия на фортепианную музыку Аренского стилей Ц. Кюи и А. Рубинштейна, Г. Цыпин указывает, что с первым может быть связана «нередкая склонность композитора к камерно-салонному музицированию, с соответственной трактовкой “фортепианности” и соответственным отбором выразительных средств». Ко второму же восходят «широта мелодического дыхания, предпочтение легатных принципов изложения, а также некоторые специфические фактурные приемы и обороты» [15, с. 53].

Несомненным остаётся и влияние П. Чайковского – композитора, который был для Аренского не только наставником, но и объектом подражания, особенно в сфере фортепианной миниатюры. Впрочем, «подражание» обобщалось при этом скорее «продолжением» традиций, а не простой стилизацией (мастером которой, кстати, был Аренский). Как представляется, стиль П. Чайковского в музыке Аренского по существу репрезентирует наследие русской школы: магистрального направления в лице М. Глинки и последующих «разветвлений» – подразумеваются творчество «Могучей кучки» (петербургская школа) и П. Чайковского как главы и лидера московской школы. Об этом писал Б. Асафьев, подчеркивая индивидуальный облик стиля композитора: «У Аренского было что-то своё, личное: музыку его почти всегда можно было узнать и отличить по каким-то почти неуловимым, мягким и грациозным изгибам мелодий и гармоний...» [2, с. 274].

Другим приоритетным «испытанным влиянием» для Аренского, помимо П. Чайковского, являлся стиль Ф. Шопена – славянского композитора, совершившего подлинный переворот в системе жанров европейской фортепианной музыки XIX века. Опираясь на «блестящий» салонный стиль, Ф. Шопен творчески преобразовал, «одухотворил» соответствующую виртуозную атрибутику, подчинив её «сверхидею» лирического самовыражения и формируя для широкой публики «горизонт» жанровых начал и прототипов, воплощённых сутубо фортепианными средствами.

Аренский, будучи, как и Ф. Шопен, композитором-пианистом, ощущал необходимость создания нового стиля в фортепианной концертной миниатюре, органично сочетающей в себе внешнюю виртуозность и изысканность, совершенство формы с пафосом глубокого лирического чувства. Разрабатывая новую модель виртуозно-орнаментального русского салонного стиля, равно ориентированного на бытовое и концертное музицирование, А. Аренский многое почерпнул из арсенала выразительных средств Ф. Шопена. «Орнамент у Аренского – кружево шопеновского типа. Колорит и звучность – мягие» [2, с. 244].

В фортепианном стиле Аренского преломились разнообразные музыкальные традиции, в основном связанные с жанром миниатюры. Даже названия его фортепианных пьес говорят сами за себя. Здесь встречаются и типовые жанровые «имена» – этюд, мазурка, прелюдия, экспромт, скерцо, вальс, ноктюрн и др., и программные заголовки, «тематический выбор» (А. Корто [7]) которых соотносится с романти-

ческой программной миниатюрой и циклом миниатюр (Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Лист).

«Русское» в фортепианных миниатюрах Аренского, как правило, особо не подчеркивается. Ему чужды этнографизм и жанровое цитирование, к которым довольно часто прибегали как композиторы-«кучкисты», так и П. Чайковский. Тематизм в фортепианных миниатюрах А. Аренского, в том числе скерцозный, основывается на обобщённой трактовке русского мелоса, а танцевальность чаще всего преобразуется в моторность и «полётность».

Скерцо-миниатюра – особый жанр, в котором масштабная фортепианная виртуозность не является господствующей, как в «больших» скерцо эпохи романтизма. В качестве примера скерцозно-фортепианного стиля Аренского нами избрано «Скерцино» из цикла «Двадцать четыре характеристические пьесы» (1894). Цикл посвящён А. Рубинштейну и представляет собой своеобразную энциклопедию жанров и форм фортепианной миниатюры, сложившихся на рубеже XIX–XX столетий в западноевропейской и русской музыке. Интересна и показательна история создания цикла, рассказанная А. Гольденвейзером: «Он (Аренский. – Е. Б.) наметил 24 краткие темы, которые легли в основу этих пьес, свернул каждый отрывочек в трубку и 24 такие трубки положил в вазочку, стоявшую на столе. Каждое утро он наугад вынимал одну из свёрнутых бумажек и в этот день писал ту пьесу, тема которой была намечена на бумажке. Таким образом, в 24 дня он написал все эти пьесы» [13, с. 310–311].

Принцип, использованный Аренским в процессе создания «24 пьес», бесспорно, восходит к традиции романтического цикла миниатюр – как западноевропейского, так и русского. Единственным отличием здесь является спонтанность, «случайность» в чередовании пьес, что преодолевается благодаря их продуманным связям, в первую очередь, тональным. Все пьесы разнохарактерны, но контраст между ними различен, поскольку сочинялись они «по случаю». Опираясь на предварительно заготовленные темы, композитор расположил миниатюры в хроматической последовательности, наподобие «ХТК» И. С. Баха (исключение – Es-dur вместо c-moll в № 2).

Цикл состоит из различных по характеру пьес: 1. «Прелюдия», 2. «Волчок», 3. «Ноктюрн», 4. «Маленькая баллада», 5. «Утешение», 6. «Дуэт», 7. «Вальс», 8. «In modo antico» («В античном стиле»), 9. «Мотылёк», 10. «Незабудка», 11. «Баркарола», 12. «Интермеццо», 13. «Этюд», 14. «Скерцино», 15. «Лесной ручей», 16. «Элегия», 17. «Сон», 18. «Беспокойство»,

19. «Весенние грёзы», 20. «Мазурка», 21. «Марш», 22. «Тарантелла», 23. «Анданте с вариациями», 24. «В поле».

Некоторые из упомянутых пьес характеризуются обобщёнными жанровыми наименованиями, другие – программными заглавиями «пленэрного» (картины природы) или эмоционально-психологического свойства. Между «непрограммными» и «программными» пьесами нет чётко проведённой грани: и те, и другие отражают лирические настроения, переданные через различные оттенки характеристической жанровости – от лёгкого юмора до элегичности или пафосного порыва. При всей «спонтанности» процесса сочинения пьес, А. Аренский объединяет их в цикл, не только опираясь на тональную «схему», но и применяя контрасты, прежде всего, темповые как наиболее наглядные, легко воспринимаемые на слух. Через темповые контрасты отражаются и основные настроения – песенная по природе элегичность в медленных и умеренных по темпу пьесах и танцевальная моторика в быстрых.

Темповые контрасты при этом как бы укрупняются, что приводит к созданию внутри данного опуса нескольких микроциклов, основанных на корреляции темпа и жанра. Микроцикл, в котором помещено «Скерцино», состоит из трех номеров – «Этюда» (№ 13), самого «Скерцино» (№ 14) и пьесы «Лесной ручей» (№ 15). В этом жанровом «блоке» господствует стихия моторики: «Этуду» предпослан темп Moderato, но основной тип ритмического движения здесь – новеволи тридцатьвторыми; «Скерцино» излагается в темпе Allegro, а «Лесной ручей» (полное французское название пьесы – «Le Ruisseau dans la foret», или «Русский танец ручья») снабжён ремаркой Allegro moderato с преобладающей пульсацией триолой шестнадцатыми.

Легко заметить общность темпоритмической линии этих пьес, воплощающих на уровне жанровости моторику разных типов, – от этюдно-инструктивной (общие формы движения, в данном случае – гаммы) к танцевально-скерцозной (музыкальная пьеса-шутка) и собственно плясовой с программным подтекстом («пляшущий ручей»).

В рассматриваемом опусе Аренского «Скерцино» занимает особое место, располагаясь практически посередине цикла (№ 14). Оно относится к группе непрограммных быстрых пьес и своим шуточно-интермедийным характером придает определённый новый импульс дальнейшему образно-эмоциональному развитию. Благодаря стремительному темпу и особому ритму «Скерцино», музыка цикла наполняется взволнованностью, обретая «второе дыхание»

и как бы уводя слушателя от «созерцательно-го» восприятия предшествующих пьес (в большинстве своём – спокойного, умиротворённого характера). Впрочем, медленные пьесы, как и быстрые, в характеризуемом опусе также располагаются «блоками», образуя особые внутренние структуры «минициклов», что составляет, однако, предмет отдельного рассмотрения.

Жанровое наименование «скерцино», данное композитором № 14, означает «маленькое скерцо» и подчёркивает сугубо юмористический характер данной пьесы. Типичная черта характеристических пьес-миниатюр такого рода – «идентичность жанра и модуса» [10, с. 372]. Тем самым подразумевается, в частности, что «жанр» прямо отражает «модус», в данном случае – состояние «игры», воплощённое средствами музыкального формообразования (так называемая «малая форма»).

Рассмотрим «Скерцино» ор. 36 № 14 исходя из основного «опознавательного знака» – синтаксиса, включающего композиционную «схему» и соответствующий ей «набор» средств жанровой выразительности.

Эта музыкальная шутка написана в быстром темпе *Allegro*, в размере 3/4 (типичном размере бетховенских скерцо), в тональности *fis-moll*, что придаёт музыке определённый оттенок экзальтации. Основной теме свойственен шутливый, грациозный, типично скерцозный характер. Она основывается на широких интервальных скачках (октава, дуодецима), как бы «прыжках» условного персонажа. Тему отличает прихотливый ритм – в ней нет повторяющихся по ритму тактов. Это же относится к фактуре, объединяющей три «секции» – монофоническую (переключки октав в партии правой руки с дуодецимой в левой, где использован штрих «пауза под лигой»), пассажно-гармоническую («вторжение» шестнадцатых, прерывающих «прыжки» октав) и аккордовое кадансовое окончание, призванное суммировать предыдущее «дробное» изложение.

Аналогичным образом строится динамическая шкала: громкостные нюансы сменяются в теме четырежды (*pp*, *f*, *mp*, *fp*), причём каждый раз – *subito*, сопожидаясь микро-«вилочками» при восходящем, реже – нисходящем, движении. Существенны также артикуляционные штрихи – стакато «под лигой», собственно стакато, легато в пассажах, акценты, смещаемые на слабую долю такта при синкопировании.

В области гармонии тема отличается модуляционностью, причём отклонения очень кратки (два аккорда) и направлены в тональности VI (прерванный оборот в первом пассаже) и VII ступеней (второе отклонение также трак-

товано как прерванный оборот-эллипсис). В ладовом аспекте, с одной стороны, примечательно «зыбкое», словно «висящее в воздухе» значение тонического устоя *fis* (который, кстати, в первом периоде ни разу не показан). С другой стороны, представляется весьма существенной и опора на хроматизированный (посредством упомянутых отклонений) доминантовый лад, типичный для русской ладовой лексики (основной устоя темы – *cis* с минорной гармонической окраской).

Мастерство композитора заключается в том, чтобы придать упомянутой «интонационной множественности» синтаксическую и образно-драматургическую (модусную) цельность, учесть роль каждого элемента в целостной жанровой системе характерных признаков «мини-скерцо», каковым и является данная пьеса. Филигранная работа Аренского с тематическим материалом позволяет вспомнить старинную традицию, которая еще в Средневековье обозначалась термином «*artifex*», означавшим «не только искусство (результат художественно-творческой деятельности), но и умение, техническое мастерство, неповторимость, т. е. искусство мастерства» [7, с. 97].

Вторая ипостась образа игры-шутки в «Скерцино» Аренского представлена в трио. Если первый раздел был сугубо скерцозно-игровым, что репрезентировалось комплексом соответствующих игровых фигур, то в трио демонстрируются по преимуществу менуэтные истоки скерцо, связанные генетически с «песнепляской». Тема трио нова лишь на первый взгляд: в ней обнаруживаются очевидные связи с первой темой, рельефно оттеняемые благодаря общим интонационным (октавные скачки на динамических «вилочках» в партиях обеих рук) и фактурным («прерывание» темы активным восходящим пассажем, который затем превращается в арпеджиато) элементам.

В трио доминирует подголосочная полифония в духе типичного «менуэтного» трёхголосия с выделяемым в партии правой руки двухголосным контрапунктом, к которому присоединяется и втора в сексту из партии левой руки. Период трио по структуре аналогичен периоду скерцино. Его предложения построены по принципу квадратности (8+8 тт.) с опорой на вариантную повторность. Тональная «диспозиция» темы неоднократно изменяется (посредством цепочки отдалённых строев): от начального *fis-moll* через его параллель *A-dur* и «неаполитанский» *G-dur* развитие устремляется к *cis-moll*, с которого (на вторгающемся кадансе) начинается реприза.

Этот раздел динамизирован за счёт гармонических средств, что мотивируется необходимостью завершить круг тонального движения,

достигнув основной тональности *fis-moll* (соответствующий каданс вводится только в конце пьесы). Остальные параметры (фактура, динамика, штрихи) в репризе соотношены с материалом экспозиционного периода, что придаёт особую завершённость форме «ювелирно» отточенной, лёгкой и изящной музыкальной миниатюры.

В синтаксическом плане, с точки зрения формы-структуры «Скерцино» представляет собой простую трёхчастную композицию – песенную форму (Ю. Холопов [14]), состоящую, по сути, из одной «песни», с приоритетной ролью метрического фактора в формообразовании и тональной замкнутости (включающей в себя внутреннюю «малую модуляцию»).

«Скерцино» Аренского – показательный образец миниатюрной модификации жанра фортепианного скерцо, которое в творчестве романтиков и П. Чайковского обнаруживает тяготение к крупной форме. Аренский как бы освобождает жанр от его эпико-драматической модусности, возвращает ему исконный вид, подчеркивает лаконизм, изящество, грациозность скерцо как пьесы-шутки. Подобная трактовка характеристической миниатюры

отражена в самом названии пьесы – «Скерцино», а также в комплексе тематических элементов, традиционно обозначающих «шуточно-игровой» модус скерцо.

При кажущейся простоте формы и традиционности языковых средств А. Аренский претворяет жанр фортепианного скерцо-миниатюры на уровне собственного индивидуального стиля. Композитор-пианист в полной мере использует фактурно-гармонические формулы и композиционную схему фортепианного скерцо, трактуя их в свойственной ему лирико-игровой манере, избегая динамического напряжения, опираясь на принцип контрастных сцеплений в тематизме и фактуре, используя простые и лаконичные средства в создании целостной, симультанной (воспринимаемой как бы пространственно, одномоментно) миниатюрной композиции. Свойственная Аренскому трактовка скерцо-миниатюры предвосхищает музыку XX века, на протяжении которого фортепианная миниатюра, в её новом интонационном качестве (неоклассицизм), становится одним из «титულных» жанров композиторского творчества (С. Рахманинов, А. Скрябин, С. Прокофьев, Н. Метнер).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Русская фортепианная музыка: Конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1969. 392 с.
2. Асафьев Б. Русская музыка: XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1979. 344 с.
3. Василенко С. Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1979. 376 с.
4. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 510+XX с.
5. Коломийцов В. Статьи и письма. Л.: Музыка, 1971. 224 с.
6. Конюс Г. Материалы, воспоминания, письма. М.: Сов. композитор, 1988. 400 с.
7. Кортю А. О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы. М.: Музыка, 1965. 364 с.
8. Кюи Ц. Избранные письма. Л.: Музгиз, 1955. 755 с.
9. Ларош Г. Избранные статьи: в 5 вып. Л.: Музыка, 1977. Вып. 4: Симфоническая и камерно-инструментальная музыка. 320 с.
10. Назайкинский Е. История в музыке: Избранные исследования. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 392 с.
11. Орлова Е. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века. М.: Музыка, 1982. 224 с.
12. Покровская И. Особенности фортепианного стиля А. С. Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества: автореф. дис. ... канд. иск. СПб, 2007. 24 с.
13. С. И. Танеев: Материалы и документы. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. I. 356 с.
14. Холопова В. Музыкальный ритм: очерк. М.: Музыка, 1980. 72 с.
15. Цыпин Г. А. С. Аренский. М.: Музыка, 1966. 180 с.

REFERENCES

1. *Alekseev A.* Russkaya fortepiannaya muzyka: konets XIX – nachalo XX veka [Russian Piano Music: Late the XIXth – Early the XXth Century]. Moscow: Nauka Press, 1969. 392 p.
2. *Asaf'ev B.* Russkaya muzyka XIX i nachala XX veka [Russian Music: the XIXth and Early the XXth Century]. Leningrad: Muzyka Press, 1979. 344 p.
3. *Vasilenko S.* Vospominaniya [Recollections]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. 376 p.
4. *Zenkin K.* Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma [Piano Miniature and Ways of Musical Romanticism]. Moscow: Muzyka Press, 1997. 510+XX p.
5. *Kolomiytsov V.* Stat'i i pis'ma [Articles and Letters]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 224 p.
6. *Konyus G.* Materialy, vospominaniya, pis'ma [Materials, Memoirs, Letters]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1988. 400 p.
7. *Korto A.* O fortepiannom iskusstve [On the Piano Art]: Articles, Materials, Documents. Moscow: Muzyka Press, 1965. 364 p.
8. *Kyui C.* Izbrannye pis'ma [Selected Letters]. Leningrad: Muzgiz Press, 1955. 755 p.
9. *Larosh G.* Izbrannye stat'i: v 5 vyp. [Selected Articles: in 5 issues]. Leningrad: Muzyka Press, 1977. Issue 4. 300 p.
10. *Nazaykinskiy E.* Istoriya v muzyke: Izbrannye issledovaniya [History in Music: Selected Researches]. Moscow: Moskov State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2009. 392 p.
11. *Orlova E.* Ocherki o russkikh kompozitorakh XIX – nachala XX veka [Essays on the Russian Composers of the XIXth – early the XXth Century]. Moscow: Muzyka Press, 1982. 224 p.
12. *Pokrovskaya I.* Osobennosti fortepiannogo stilya A. S. Arenskogo v kontekste vzaimodeystviya kompozitorskogo i ispolnitel'skogo tvorchestva: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Features of A. Arensky's Piano Style in Context of Interaction of Composer's and Performing Art: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2007. 24 p.
13. *S. I. Taneev: Materialy i dokumenty* [S. Taneev: Materials and Documents]. Moscow: USSR Academy of Sciences Press, 1952. Vol. I. 356 p.
14. *Kholopova V.* Muzykal'nyj ritm [Musical Rhythm]. Moscow: Muzyka Press, 1983. 72 p.
15. *Tsy-pin G. A. S. Arenskiy* [A. Arensky]. Moscow: Muzyka Press, 1966. 180 p.

СКЕРЦО-МИНИАТЮРА

В ФОРТЕПИАННОМ СТИЛЕ А. АРЕНСКОГО
(НА ПРИМЕРЕ «СКЕРЦИНО» ИЗ ЦИКЛА

«ДВАДЦАТЬ ЧЕТЫРЕ ХАРАКТЕРИСТИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ» op. 36)

В статье представлен обзор основных научных источников, посвящённых творчеству А. Аренского, охарактеризованы индивидуальные черты композиторской стилистики в аспекте важнейших средств выразительности. Автором рассматривается специфика фортепианного стиля А. Аренского в жанре скерцо-миниаютюры. В качестве примера избрано «Скерцино» из цикла «Двадцать четыре

характеристические пьесы» op. 36 как образец претворения фортепианного скерцо-шутки русским композитором-пианистом, который предвосхитил новые тенденции в трактовке данного жанра, присущие XX веку.

Ключевые слова: А. Аренский, фортепианный стиль, фортепианная миниаютюра, «Двадцать четыре характеристические пьесы», скерцо-миниаютюра, жанровая форма.

————— • SCERZO-MINIATURE IN PIANO STYLE • —————
BY A. ARENSKY (AS AN EXAMPLE OF «SCHERZINO»
FROM THE CYCLE «TWENTY-FOUR CHARACTERISTIC PIECES» op. 36)

The article presents main sources which are devoted to creative work by A. Arensky, characterizes some individual features of composer's stylistics in aspect of the most important means of expression. The author examines specifics of A. Arensky's piano style in the genre of a scherzo-miniature. «Scherzino» from the cycle «The Twenty-four characteristic pieces» op. 36

is taken as an example of realization of piano scherzo-joke by Russian composer-pianist who anticipated the new tendencies in creative interpretation of given genre inherent to the XXth century.

Key words: A. Arensky, piano style, piano miniature, «The Twenty-four characteristic pieces», scherzo-miniature, a genre form.

Белаш Елена Викторовна
соискатель кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: LBelash86@mail.ru

Belash Elena V.
applicant of the Department of Music theory and composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: LBelash86@mail.ru

